

SCRITTORI SARDI

OPERA PUBBLICATA CON IL CONTRIBUTO DI



**REGIONE AUTÒNOMA DE SARDIGNA**  
**REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA**

ASSESSORATO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, BENI CULTURALI,  
INFORMAZIONE, SPETTACOLO E SPORT

SCRITTORI SARDI

coordinamento editoriale

CENTRO DI STUDI FILOLOGICI SARDI / CUEC

COMITATO SCIENTIFICO: Edoardo Barbieri, Università Cattolica di Brescia – Rosanna Bettarini, Università di Firenze – Tonino Cabizzosu, Facoltà Teologica della Sardegna – Paolo Cherchi, Università di Chicago – Marcello Cocco, Università di Cagliari – Paolo Cugusi, Università di Cagliari – Carlo Donà, Università di Messina – Andrea Fassò, Università di Bologna – Giuseppe Frasso, Università Cattolica di Milano – María Dolores García Sánchez, Università di Cagliari – Victor Infantes de Miguel, Università Complutense di Madrid – Dino Manca, Università di Sassari – Giuseppe Marci, Università di Cagliari – Giovanna Carla Marras, Università di Cagliari – Mauro Pala, Università di Cagliari – Patrizia Serra, Università di Cagliari – Nicola Tanda, Università di Sassari – Maurizio Virdis, Università di Cagliari.

I volumi pubblicati nella collana del Centro di Studi Filologici Sardi sono passati al vaglio da studiosi competenti per la specifica disciplina e appartenenti ad università italiane e straniere. La valutazione è fatta sia all'interno sia all'esterno del Comitato scientifico. Il meccanismo di revisione offre garanzia di terzietà, assicurando il rispetto dei criteri identificanti il carattere scientifico delle pubblicazioni, ai sensi dell'art. 3-ter, comma 2, del decreto legge 10 novembre 2008, n. 180, convertito dalla legge 9 gennaio 2009, n. 1.

CARLO BURAGNA

POESIE

a cura di  
Luigi Matt

SCRITTORI SARDI

Coordinamento editoriale  
CENTRO DI STUDI FILOLOGICI SARDI / CUEC

Carlo Buragna  
*Poesie*

ISBN: 978-88-8467-796-9  
CUEC EDITRICE © 2012  
prima edizione dicembre 2012

CENTRO DI STUDI FILOLOGICI SARDI

PRESIDENTE Nicola Tanda  
DIRETTORE Giuseppe Marci  
CONSIGLIERI María Dolores García Sánchez, Dino Manca, Mauro Pala,  
Patrizia Serra, Maurizio Viridis

Via Bottego, 7  
09125 Cagliari  
Tel. 070344042 - Fax 0703459844  
[www.filologiasarda.eu](http://www.filologiasarda.eu)  
[info@centrostudifilologici.it](mailto:info@centrostudifilologici.it)

Realizzazione editoriale:  
CUEC Editrice  
by Sardegna Novamedia Soc. Coop.  
Via Basilicata 57/59, 09127 Cagliari  
Tel. e Fax 070271573  
[www.cuec.eu](http://www.cuec.eu) / [info@cuec.eu](mailto:info@cuec.eu)

Realizzazione grafica A. De Cicco | Hangar Factory, Cagliari  
Stampa Grafiche Ghiani, Monastir (Ca)

# P O E S I E

D E L

SIG. D. CARLO BVRAGNA

S O N E T T O. I.

**S**E tanto in su con l'amoroso canto  
Gir potes'lo, ch'ei risonasse eguale  
A i gran pregi, al valor chiaro immortale  
Di quella, ch'ad ogn'altra ha tolto il vanto;

Più di me lieto altri non fora, o tanto  
Di quello, ond'alto a vera gloria huom sale:  
E per lo Cielo anch'lo lieve su l'ale  
N'andrei co'Cigni altier di Smirna, e Manto.

Ma fra le cose, che'l tempo rinnova,  
Rari mai sempre furo i sacri ingegni:  
Come raro fia cosa a lei simile.

Pur se in mirando sì leggiadra, e novã  
Meraviglia, a lei volgo il basso stile;  
Almeno il nostro ardire ella non sdegni!

A

Ecco



## INTRODUZIONE

Nonostante i molti giudizi positivi, non di rado autorevoli, espressi sulle sue poesie, Carlo Buragna è a tutt'oggi un autore poco frequentato anche dagli studiosi di poesia secentesca, a causa soprattutto della scarsa accessibilità dei suoi testi: in tutte le principali storie della letteratura italiana, il suo nome trova posto, ma per lo più si tratta di rapidi cenni che si ripetono pressoché uguali da secoli. La presente edizione ha come scopo principale rimettere in circolazione una raccolta poetica che rappresenta un tassello importante per ricostruire il quadro di certe dinamiche, finora forse non sufficientemente studiate, della storia della poesia secentesca. Prima di cercare di mettere a fuoco la sua scrittura nel quadro della tradizione lirica, è opportuno tracciare un profilo generale dell'autore.

Sulla vita di Buragna non si hanno che poche e disorganiche notizie, le quali provengono in massima parte da quanto scritto poco dopo la sua morte dall'amico Carlo Susanna in quella che, come è stato notato, è «più che una biografia, una vera e propria *laudatio*»<sup>1</sup>, e che non sempre si dimostra del tutto affidabile, come si vedrà subito<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> I. DESIDERIO, *La poesia di Carlo Buragna tra petrarchismo e marinismo*, «Studi medievali e moderni», I (1997), 2, p. 27.

<sup>2</sup> C. SUSANNA, *Caroli Buragna [sic] vita*, in C. BURAGNA, *Poesie*, Napoli, Castaldo, s.d. [ma 1683], 20 pagine non numerate. Altri profili biografici di un certo respiro, sostanzialmente dipendenti da quello di Susanna, si leggono in C. VILLAROSA, *Ritratti poetici di alcuni uomini di lettere antichi e moderni del Regno di Napoli*, Napoli, Fibreno, 1834, vol. I, pp. 35-40; P. TOLA, *Dizionario biografico degli uomini illustri di Sardegna [1837-1838]*, a cura di M. BRIGAGLIA, Nuoro, Ilisso, 2001, vol. I, pp. 243-249; F. MARTINI, *Biografia sarda*, Cagliari, Reale Stam-

Nacque molto probabilmente a Cagliari nel 1634; entrambi i genitori, Giovanni Battista e Maria Cavada, erano nobili. Luogo e anno sono stati indicati da Ludovico Baille sulla scorta della fede di battesimo (datata 2 dicembre) da lui ritrovata<sup>3</sup>, smentendo quanto affermato da Susanna, che collocava la nascita ad Alghero nel 1632. Successivamente, si è sviluppato un dibattito, innescato da Pasquale Tola<sup>4</sup>, il quale ha contestato la ricostruzione di Baille portando vari argomenti, tra cui l'unico di qualche peso è il fatto che nella fede di battesimo viene indicato come nome Nicolò Carlo, mentre in qualsiasi altra fonte a lui relativa di quel Nicolò non c'è traccia. Ciò porterebbe a ritenere, secondo Tola, che il battesimo in questione sarebbe quello di un fratello minore poi morto bambino. Contrasta con quest'ipotesi soprattutto il fatto che Giovanni Battista, algherese di nascita, si era trasferito a Cagliari sin da giovane<sup>5</sup>. La posizione di Baille è sta-

peria, 1837-1838, vol. I, pp. 182-199. Non molto di più si può ricavare da L. Rossi, *Carlo Buragna*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1972, pp. 367-368, peraltro non esente da imprecisioni.

<sup>3</sup> Ne dette annuncio nel suo *Discorso per l'avvenimento al trono del Re Carlo Felice*, Genova, Bonaudo, 1821.

<sup>4</sup> Cfr. P. TOLA, *Dizionario biografico*, cit., vol. I, pp. 243-244. Nel giro di pochi mesi videro la luce una replica di Baille (*Sulla patria di Carlo Buragna. Lettera al cav. D. Pasquale Tola*, Cagliari, Reale Stamperia, 1838) e una controreplica di Tola (*Sulla patria di Carlo Buragna*, Torino, Tip. Chirio e Mina, 1838), oltreché un opuscolo a sostegno della posizione di Baille firmato con lo pseudonimo di Pippetto Piselloni (*Lettera a messer Gaudenzio Zuccabamba sull'argomento della patria di Carlo Buragna*, Torino, Fontana, 1839), dietro il quale si celerebbe Francesco Orunesu (cfr. R. CIASCA, *Bibliografia sarda*, Roma, Collezione meridionale editrice, 1931-1934, n° 13884).

<sup>5</sup> Anch'egli fu scrittore: di lui rimangono alcune opere in spagnolo (per un profilo, cfr. G. D'AGOSTINO, *Giovanni Battista Buragna*, in *Dizio-*



ta accettata da tutti gli studiosi successivi, a partire dagli eruditi sardi dell'Ottocento, come Manno e Martini<sup>6</sup>.

In Sardegna Buragna cominciò gli studi (per quanto se ne sa, «sotto oscuri precettori apprese la Gramatica, e qualche principio di Dialettica e di Filosofia Peripatetica<sup>7</sup>»). Ma nel 1648 dovette lasciarla per non farvi mai più ritorno, chiamato a Napoli dal padre, che vi aveva dovuto riparare dopo essere evaso dal carcere, in cui era finito per motivi non del tutto chiari<sup>8</sup>. Le vicende spesso dolorose del padre influirono pesantemente su larga parte della sua esistenza.

Nei primi anni napoletani studiò le lingue classiche alla scuola di due illustri maestri: seguì le lezioni di latino di Giuseppe Destito e quelle di greco di Neofito Ciprio. Altre discipline a cui si applicò furono la matematica, la geometria e la filosofia. In quest'ultimo ambito, è fondamentale ricordare un deciso cambiamento di prospettiva, consistente nell'abbandono dell'aristotelismo, allora im-

*nario Biografico degli Italiani*, vol. XV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1972, pp. 368-370).

<sup>6</sup> Cfr. G. MANNO, *Storia di Sardegna* [1825-1827], a cura di A. MAT-TONE, Nuoro, Ilisso, 1996, vol. III, p. 88 (si limita ad indicare Cagliari come luogo di nascita, senza dire nulla sull'anno); F. MARTINI, *Biografia sarda*, cit., vol. I, p. 182 (secondo il quale la ricostruzione di Baille è «fuori di contestazione»). Un compromesso tra le due posizioni (se non è semplicemente una svista) sembra alla base di quanto si legge in G. SIOTTO PINTOR, *Storia letteraria di Sardegna*, Cagliari, Timon, 1843-1844, vol. I, p. 190, che riporta come città di nascita Cagliari, ma come anno il 1632.

<sup>7</sup> C. VILLAROSA, *Ritratti poetici di alcuni uomini di lettere*, cit., vol. I, p. 37.

<sup>8</sup> Secondo P. TOLA, *Dizionario biografico*, cit., vol. I, p. 240, venne «Calunniato di falsi ed enormi delitti», come ritorsione per un suo «scritto molto sensato» in cui aveva denunciato «gli eccessi che si commettevano dagli agenti del governo, a pregiudizio del patrimonio regio».

perante, a favore di una risoluta opzione per gli orientamenti platonici. Forse a questo periodo risale il primo contatto con i membri dell'Accademia degli Investiganti, nata nel 1650. La formazione di Buragna ebbe un rallentamento dovuto alla necessità di seguire in Calabria il padre, che vi aveva ottenuto incarichi pubblici: dal 1653 al 1656 visse a Catanzaro, dove fu preso a ben volere dall'erudito vescovo Acacio di Somma, poi a Cosenza, dove strinse una fraterna amicizia con Pirro Schettino (forse già conosciuto a Napoli), al quale lo univano le inclinazioni letterarie, tanto che i due poeti verranno a formare presso i posteri quasi un binomio inscindibile<sup>9</sup>. Importanti in quegli anni furono anche i rapporti con l'Accademia Cosentina, i cui membri, compattamente orientati verso un ritorno al classicismo, esercitarono certamente un'influenza su Buragna. Proprio agli anni cosentini risalgono quasi certamente le prime prove poetiche, verosimilmente favorite dal sodalizio con Schettino, che già si dedicava ai versi da qualche anno<sup>10</sup>, prove delle quali però non è rimasta traccia.

Ma la fase probabilmente più importante della vicenda intellettuale di Buragna è il secondo soggiorno napoletano, nel triennio 1660-1663, in cui si precisarono e si approfondirono i suoi interessi culturali. Fondamentale

<sup>9</sup> Per far solo qualche nome particolarmente illustre si possono citare L. A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana spiegata, e dimostrata con varie osservazioni*, Modena, Soliani, 1706, tomo I, pp. 30-31; P. GIANNONE, *Dell'istoria civile del Regno di Napoli*, vol. IV, Napoli, Naso, 1723, p. 494; A. ZENO, *Epistolario scelto*, a cura di B. GAMBA, Venezia, Alvisopoli, 1829, p. 6; B. CROCE, *Storia dell'età barocca in Italia* [1929], a cura di G. GALASSO, Milano, Adelphi, 1993, pp. 342-343.

<sup>10</sup> Secondo A. QUONDAM, *Dal Barocco all'Arcadia*, in AA.VV. *Storia di Napoli*, Napoli, ESI, 1970, vol. VI, *Tra Spagna e Austria*, tomo II, p. 821, tra i due letterati esisteva un «rapporto maestro-discepolo».

in questo senso fu il suo ingresso nell'Accademia degli Investiganti, che lo portò a contatto con personaggi di spicco come Tommaso Cornelio (il fondatore), Leonardo Di Capua e Francesco D'Andrea. La breve vita degli Investiganti (le cui attività si interruppero nel 1670) fu caratterizzata da un'intensa riflessione in campo scientifico e filosofico, nel quale veniva propugnato un rinnovamento. Il programma degli accademici prevedeva, come testimoniato da uno dei protagonisti, un deciso orientamento per il lavoro intellettuale come ricerca del «vero modo di filosofare», e come investigazione sui «principi delle cose naturali»<sup>11</sup>. L'impulso principale era fornito dal lavoro di Cornelio, il quale «si era dato a divulgare, con fervore di apostolo la dottrina di Galileo Galilei ed il nuovo metodo sperimentale»<sup>12</sup>. Un punto di riferimento fondamentale per un tale progetto era certamente costituito dalla fiorentina Accademia del Cimento, la principale fucina di ricerche di stampo galileiano, nel cui seno operavano grandi scienziati-scrittori come Francesco Redi e Lorenzo Magalotti. È certo che Buragna aderisse in tutto alle tendenze dominanti tra gli Investiganti, dedicandosi con particolare dedizione agli studi scientifici, acquisendo ben presto «notizia grande della Geometria, e della Fisica»<sup>13</sup>, oltreché della diottrica; anche se, come si vedrà,

<sup>11</sup> L. DI CAPUA, *Lezioni intorno alla natura delle Mofete* [1683], Colonia [ma Napoli], s.e., 1714, p. 3. Nello stesso volume si legge un profilo dell'Accademia firmato da «Il volubile. Accademico Investigante», pseudonimo dietro al quale si cela probabilmente Francesco D'Andrea (cfr. C. BERTANI, *Il maggior poeta sardo: Carlo Buragna e il petrarchismo del Seicento*, Milano, Hoepli, 1905, p. 73).

<sup>12</sup> E. PILIA, *Carlo Buragna. Poeta e filosofo del secolo XVII*, Cagliari, Soc. Tipografica Sarda, 1922, p. 31.

<sup>13</sup> Così l'Accademico Investigante in L. DI CAPUA, *Lezioni intorno alla natura delle Mofete*, cit., pagina non numerata.

dei frutti del suo lavoro ben poca cosa gli è sopravvissuta. In campo letterario, l'orientamento degli Investiganti andava a favore di un classicismo che rifiutasse le novità apportate dai letterati barocchi; anche in questo, Buragna si dimostrava ben integrato nel gruppo.

Dal 1663 al 1667 Buragna dovette soggiornare a Lecce, per stare vicino al padre che vi si era trasferito per esercitarvi l'ufficio di regio uditore, prima del ritorno definitivo a Napoli. Per un lungo periodo non poté dedicarsi a tempo pieno ai suoi studi, dato che la malattia e poi la morte del padre, avvenuta nel 1670, lo costrinsero per vivere a svolgere un'impegnativa attività di insegnamento privato: furono molti i giovani partenopei di buona famiglia che si giovarono delle sue lezioni di filosofia e geometria. La tranquillità arrivò quando ebbe la possibilità di godere del mecenatismo del principe di Belvedere Francesco Maria Carafa, che gli offrì alloggio nel suo palazzo e tutti gli agi necessari a coltivare gli studi senza ostacoli. È in quest'ultima fase della sua vita che si collocano quasi certamente tanto le molte scritture filosofiche e scientifiche poi andate perse quanto le poesie che invece sono, almeno in parte, giunte fino a noi.

Una malattia polmonare, durata vari mesi, lo portò alla morte il 3 dicembre 1679. Grandemente stimato all'interno della cerchia ristretta degli Investiganti, Buragna doveva essere poco conosciuto al di fuori di essa, come si evince da un passo di una lettera scritta pochi giorni dopo la sua morte da un allievo, Giulio Cesare Costantino, ad Antonio Magliabechi:

È passato da questa vita il nobile e virtuoso assai Carlo Buragna, della cui morte han pianto pochi, perché pochi eran quelli che conoscevano il suo raro sapere in questo

secolo così corrotto e in questa città (concedetemi licenza ch'io il dichi) così bestiale<sup>14</sup>.

Non è facile fare chiarezza sulle opere che Buragna aveva lasciato alla sua morte, data la non concordanza delle notizie offerte dai contemporanei; in particolare, è molto problematico distinguere le opere solo abbozzate (o addirittura solo progettate) da quelle portate avanti, se non proprio a compimento. Ad ogni modo, si cercherà di mettere il più possibile ordine in ciò che si può ricavare dalle varie testimonianze.

L'opera a cui Buragna aveva dedicato più impegno è quasi certamente un trattato di filosofia naturale in latino, di cui rimane solamente una prefazione, dalla quale si ricava che il titolo avrebbe dovuto essere *Librum de rerum natura*<sup>15</sup>, ciò che non sorprende troppo se si pensa che un esplicito omaggio a Lucrezio era esibito nello stemma dell'Accademia degli Investiganti, il cui motto, *Vestigia lustrat*, è una citazione del grande poeta epicureo. Il trattato doveva essere rimasto ad uno stadio di lavorazione molto parziale, almeno a dar credito a quanto scritto da Costantino in una seconda lettera a Magliabechi del 3 marzo 1680<sup>16</sup>:

Così si fosse ritrovato intiero uno scritto di filosofia, che

<sup>14</sup> La lettera è riprodotta in C. BERTANI, *Il maggior poeta sardo*, cit., pp. 175-176.

<sup>15</sup> La prefazione si legge in C. BURAGNA, *Poesie*, cit. (si tratta di cinque pagine non numerate). Molti studiosi hanno creduto che si trattasse di un testo introduttivo per un'edizione del poema lucreziano (cfr. da ultimo L. ROSSI, *Carlo Buragna*, cit., p. 368).

<sup>16</sup> Lo stesso si ricava peraltro da C. SUSANNA, *Caroli Buragna vita*, cit.: «novumque parabat philosophicum syntagma, quod, ut caetera scripta, imperfectum reliquit, immaturo praereptus fato».

il medesimo signor Buragna stava componendo, come sarebbe stato di profitto grandissimo a tutti, conforme appare da un zibaldone che se n'è ritrovato, dove si vedono le cose solamente abbozzate. Due o tre quinterni, però, stanno scritti di buon carattere, in materia di moto, dimostrato con proposizioni e principii geometrici, che è stato stimato da persone giudiziose per cosa molto ingegnosa e nuova<sup>17</sup>.

Il trattato necessitava quindi, per essere stampato (com'era nelle intenzioni degli amici Investiganti, che vi riponevano molte aspettative), di una revisione, della quale era stato incaricato un altro allievo di Buragna, Tommaso Donzelli. È a quest'ultimo che si deve una sommaria descrizione dell'opera, contenuta in una lettera rivolta a Carlo Susanna, e da quest'ultimo riprodotta nella sua biografia di Buragna. Come ha sintetizzato Pilia, «nella prima parte [...] si trattava del *metodo sperimentale* da usarsi in genere nelle ricerche, e nella seconda dello *spazio*, del *tempo* [...] ed infine del *moto*, delle sue proprietà e delle proposizioni e figure geometriche, per mezzo delle quali esso può facilmente essere dimostrato»<sup>18</sup>.

Il progetto della pubblicazione del trattato si arenò ben presto, per motivi non chiari. In una lettera di Filippo D'Anastasio a Magliabechi del giugno 1680 si parla addirittura della misteriosa sparizione del manoscritto: il testo sarebbe stato già «ridotto al pulito», ma «era stato rubato, e non si sapeva in che mano fosse»<sup>19</sup>. È probabile che a causare la mancata stampa del testo fossero le idee che vi si professavano; non è necessario ipotizzare un diretto

<sup>17</sup> C. BERTANI, *Il maggior poeta sardo*, cit., p. 178.

<sup>18</sup> E. PILIA, *Carlo Buragna*, cit., p. 38.

<sup>19</sup> C. BERTANI, *Il maggior poeta sardo*, cit., p. 88.

«intervento del potere ecclesiastico e dell'inquisizione»<sup>20</sup>: è sufficiente immaginare che le pressioni esercitate dai «rappresentanti più tradizionalisti della cultura partenopea»<sup>21</sup>, spaventati dalla carica antiaristotelica presente nel testo, siano bastate a scongiurarne l'uscita. In questa direzione porta tra l'altro un brano della seconda lettera di Costantino a Magliabechi, in cui si afferma che fu deciso di «non stampare in Italia il di lui trattato in riguardo ad alcune opinioni»<sup>22</sup>.

Anche solo dalle poche pagine superstiti ci si può fare un'idea abbastanza precisa delle teorie su cui Buragna imposta il suo trattato: emerge in particolare «una radicale affermazione di razionalismo»<sup>23</sup>. Contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, però, tale impostazione si dimostra solo in parte fedele all'insegnamento di Galileo, dal quale, anzi, Buragna non manca di distanziarsi su alcune questioni di non secondaria importanza: basti pensare all'enunciazione del «principio, che *si deva ricorrere all'esperimento solamente quando non è possibile la dimostrazione matematica*»<sup>24</sup>. La componente più interessante della prefazione buragnana è probabilmente la forte valorizzazione della geometria, il cui contributo viene indicato come fondamentale anche per ciò che riguarda la riflessione filosofica.

La geometria doveva essere l'interesse principale di

<sup>20</sup> E. PILIA, *Carlo Buragna*, cit., p. 41.

<sup>21</sup> I. DESIDERIO, *La poesia di Carlo Buragna*, cit., p. 38 (da cui traggio anche la cit. di Costantino).

<sup>22</sup> Si può ricordare come qualche tempo dopo ci fosse ancora chi parlava di una pubblicazione imminente delle opere di Buragna (cfr. L. NICODEMO, *Addizioni copiose alla Biblioteca Napoletana del Toppi*, Napoli, Bulifon, 1683, p. 151).

<sup>23</sup> A. QUONDAM, *Dal Barocco all'Arcadia*, cit., p. 834.

<sup>24</sup> E. PILIA, *Carlo Buragna*, cit., p. 44 (corsivo nel testo).

Buragna, come parrebbe provare un'altra opera menzionata da Susanna: «In Apollonii Pergaei Conica, et Archimedis fragmenta notas, et scholia». L'attività di commentatore, stando allo stesso Susanna, si era esercitata anche sul prediletto Platone, in particolare sul *Timeo*<sup>25</sup>; mentre un interesse diverso, quello per la musicologia, è testimoniato dal «De Musicis tonis, et intervallis tractatum». Di nessuno di questi testi è rimasta traccia; ed è impossibile stabilire a quale stato di lavorazione fossero giunti.

Completa il versante trattatistico della scrittura buragnana un breve avviso ai lettori preposto ad un'operetta di Leonardo Di Capua, il *Parere diviso in otto ragionamenti ne' quali praticamente narrandosi l'origine e il progresso della medicina, chiaramente l'incertezza della medesima si manifesta*<sup>26</sup>. L'interesse del breve testo sta principalmente nel rappresentare l'unica testimonianza rimasta della prosa in italiano dell'autore<sup>27</sup>; le due pagine non aggiungono

<sup>25</sup> Priva di fondamento la notizia riportata da F. ARGELATI, *Biblioteca de' volgarizzatori*, tomo IV/1, Milano, Agnelli, 1767, p. 220, secondo il quale Buragna avrebbe non solo commentato ma anche tradotto il *Timeo* (ciò che peraltro viene smentito già da A. T. VILLA, *Addizioni e correzioni alla Biblioteca degli volgarizzatori del Segretario Filippo Argelati*, tomo IV/2, Milano, Agnelli, 1767, p. 618). Propone invece di identificare il commento del *Timeo* col trattato di filosofia di cui s'è parlato in G. MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d'Italia*, vol. II, Brescia, Bossini, 1763, p. 2423. Ma va detto che senza dubbio tutti questi studiosi non facevano altro che interpretare liberamente le notizie offerte dalla biografia di Susanna (o più probabilmente dalla sola sintesi di G. M. CRESCIMBENI, *Istoria della volgar poesia*, Roma, Stamperia de' Rossi, 1714, pp. 193-194), senza essere in possesso di alcun dato di prima mano.

<sup>26</sup> L. DI CAPUA, *Parere diviso in otto ragionamenti ne' quali praticamente narrandosi l'origine e il progresso della medicina, chiaramente l'incertezza della medesima si manifesta*, Napoli, Bulifon, 1681; il testo di Buragna si legge in 2 pagine non numerate.

<sup>27</sup> O, per essere più precisi, di una prosa concepita per la pubblicazione:



molto al profilo intellettuale di Buragna, che vi si limita, dopo gli elogi di prammatica rivolti all'autore del volume, ad alcune osservazioni assai sintetiche sulla scarsa validità scientifica della medicina per come viene praticata, ma anche sulla possibilità di procedere su basi più sicure di quelle fino ad allora disponibili, come potranno apprendere i lettori del volume:

vedendo eglino la varietà delle opinioni, e delle sette, e le diverse, e spesse volte contrarie guise di medicare, che fra i medici di tempo in tempo son venute su, anche senza entrar co' filosofanti in più sottili speculazioni, potranno agevolmente accorgersi, con quanta ragione altri si faccia a credere, o voglia dare a vedere, che una professione per se stessa così dubbiosa, e incerta, abbia in sé dottrina, o principi, su i quali altri possa porre alcuno stabile fondamento; e quanto sia pericolosa cosa il vedersi nelle mani di coloro, che così si danno ad intendere, e specialmente dove ne va la sanità, e la vita.

L'avviso si chiude con una stoccata finale contro « quanti, e nella medicina, e nell'altre scienze ci sono stati, e sono di quelli, che si vanno stillando il cervello pur dietro a quello, che o non ci è, o pure non si ritrova; e, come disse il nostro Dante, *Trattando l'ombre, come cosa*

infatti, nella Biblioteca Nazionale di Firenze rimangono sei lettere manoscritte allo scienziato e scrittore fiorentino Vincenzo Viviani (pubblicate da A. BORRELLI, *Carlo Buragna e Vincenzo Viviani: una breve corrispondenza*, in AA. VV., *Ricerche sul '600 napoletano*, a cura di G. DE VITO, Milano, L&T, 1986, pp. 69-76). Si tratta di brevi missive di circostanza, scritte tra il 1675 e il 1678; nella prima, Buragna ringrazia il corrispondente per il dono del suo *Quinto libro degli elementi d'Euclide ovvero scienza universale delle proporzioni spiegata colla dottrina del Galileo*; ciò sembra dimostrare che l'intellettuale sardo era noto per i suoi studi di geometria anche al di fuori degli ambienti napoletani.

*salda*»; è facile riconoscere in questo ritratto impietoso i filosofi aristotelici, che all'osservazione della natura preferiscono una sterile speculazione astratta.

Come moltissimi intellettuali dei suoi tempi, Buragna affiancò alla riflessione scientifica una produzione poetica, che contemplava anche un certo numero di testi in latino<sup>28</sup>, tra i quali va segnalata la versione *ex hetrusco carmine* di Giovanni Della Casa<sup>29</sup>, segno di un'ammirazione per il grande poeta cinquecentesco di cui, come si dirà, i versi italiani recano moltissime tracce. Oltre alle poesie arrivate alla stampa, che paiono avere carattere d'occasione, Buragna aveva portato a compimento, secondo quanto riferisce Susanna, un poema sulla sua terra d'origine, così descritto: «Poema praesertim heroico exaratum carmine, tribusque libris conclusum, cui titulus Sardinia, eoquae insulae illius laudes virgiliana maiestate canebat». Il biografo riporta inoltre una notizia avuta da Gregorio Messerio secondo la quale Buragna avrebbe scritto anche «carmina, et epistolas» in un greco degno di essere paragonato ai classici: «tam eleganter ea lingua scripta erat, ut priscas illas ipsas Athenas redolerent».

Tra le opere buragnane sopravvissute, la sezione più

<sup>28</sup> Se ne possono leggere alcuni in C. BURAGNA, *Poesie*, cit., pp. 97-118. È impossibile stabilire quanti componimenti siano rimasti fuori da quella scelta; Costantino, nella seconda lettera a Magliabechi, cita testi da scartare per ragioni di opportunità: «Alcune satire latine, o più tosto invettive, fatte contro una persona di riguardo di qui, che al presente è del R. Consiglio, non si stamperanno e io prometto di farle godere a V. S. a parte con altra occasione», in C. BERTANI, *Il maggior poeta sardo*, cit., pp. 177-178.

<sup>29</sup> Si tratta del celebre sonetto «Cura, che di timor ti nutri e cresci», il primo ad essere pubblicato, accompagnato dal commento di Benedetto Varchi, in B. VARCHI, *Lettura sopra un sonetto della Gelosia di mons. Della Casa*, Mantova, Ruffinelli, 1545.

rilevante, per quantità ma anche per qualità, è costituita senza dubbio dalle poesie italiane: è ad esse che si deve la buona rinomanza acquisita dall'autore presso le generazioni successive, ciò che peraltro contrasta con le aspirazioni dell'autore, che molto probabilmente dedicava alla sua scrittura in versi solo quel po' di tempo che gli lasciava l'ambizioso impegno filosofico e scientifico. Cesare di Capua spiega le imperfezioni delle poesie di Buragna proprio con la scarsa cura che l'autore poteva prestare al *labor limae*:

non è dato ravvisare in queste poesie quella somma, e sovrana perfezione [sic], che l'autore proposta s'avea, e peravventura conseguito avrebbe; imperciocché egli sempremai dal continuo studio delle matematiche, e dalla investigazione delle cose naturali impedito, come quello che a formare un nuovo sistema di filosofia era tutto inteso, attender non vi potea, e porvi quella sollecitudine, ed avvedimento, che gli era a cuore<sup>30</sup>.

Pur non amplissimo, il *corpus* di testi tramandato dalla stampa del 1683<sup>31</sup> (sessantatré sonetti, sei canzoni e un'e-

<sup>30</sup> A' lettori, in C. BURAGNA, *Poesie*, cit. (tre pagine non numerate).

<sup>31</sup> Questo il frontespizio: «POESIE | DEL SIGNOR | D. CARLO | BURAGNA, | COLLA VITA DEL MEDESIMO, | Scritta dal Signor | CARLO SUSANNA. | IN NAP. Per Salvatore Castaldo Regio Stampatore. | Con licenza de' Superiori. | A spese di Giacomo Raillard». La data non è indicata nel frontespizio, ma si ricava dalle lettere per l'approvazione (cfr. C. BERTANI, *Il maggior poeta sardo*, cit., p. 110). Si tratta di un volume raro, anche se meno di quanto affermavano un tempo tutti gli studiosi, che parlavano di un'unica copia superstite nella Biblioteca Universitaria di Cagliari; in realtà, attraverso i cataloghi informativi è facile verificare che sono reperibili nelle biblioteche italiane non meno di dieci copie. È comunque ben probabile che molti dei letterati sette-ottocenteschi abbiano basato il loro giudizio su Buragna sui

pistola) è più che sufficiente per dar conto di un profilo poetico molto preciso. Trattandosi di poesie pubblicate postume, è naturalmente inevitabile interrogarsi sulla fedeltà della stampa agli originali. In realtà, nella fattispecie è impossibile dare risposte certe, visto che le uniche due fonti sull'argomento forniscono notizie molto discordanti. Nella seconda lettera a Magliabechi, Costantino parla di interventi rilevanti su poesie che sarebbero rimaste ad uno stadio non definitivo:

Le composizioni in rima e in verso che lasciò il Sig. Buragna, si ritrovarono scritte con tante postille e varie lezioni, e qual parte intera, qual tronca e qual cassa e mutata più volte, ch'è stato necessario confidarle ad una persona di buon giudizio, perché le rivegga, e già stanno a buon termine, per poi darle alla luce per mezzo delle stampe, lo che seguirà fra pochi giorni<sup>32</sup>.

Ma le cose andarono poi in maniera differente: la stampa venne realizzata a distanza di tre anni, e non di «pochi giorni»; soprattutto, dalla dedicatoria rivolta da Giacomo Raillard al Principe Carafa<sup>33</sup> (il mecenate di Buragna), sembra di capire che le poesie erano state riviste dall'autore e confezionate in un manoscritto che doveva costituire un dono:

pochi sonetti inseriti nella *Raccolta delle rime di poeti napoletani non più ancora stampate*, a cura di G. ACAMPORA, Napoli, Parrino, 1701 e nella *Scelta di sonetti, e canzoni de' più eccellenti rimatori d'ogni secolo*, a cura di A. GOBBI, Bologna, Pisarri, vol. II, 1709 (da quest'ultima discendono direttamente varie altre antologie settecentesche).

<sup>32</sup> C. BERTANI, *Il maggior poeta sardo*, cit., p. 177. Con l'espressione «composizioni in rima e in verso» Costantino si riferisce di certo, rispettivamente, alle poesie italiane e latine.

<sup>33</sup> La quale in C. BURAGNA, *Poesie*, cit., occupa le prime due pagine, non numerate.

dalle vostre richieste stimolato, e persuaso, egli l'unì<sup>34</sup>, e raccolse insieme, acciocché dovessero rimanere per ricordanza, e pegno dell'amore, ch'è vi portava, allorché egli designato avea di partir per la nuova Spagna destinato al governo del Marchesato della Valle dall'Eccellentiss. Sig. Duca di Monteleone vostro fratello.

Ora, è vero che Raillard non parla esplicitamente di una revisione d'autore, ma è difficile immaginare che in un manoscritto pronto per essere regalato al nobile a cui doveva moltissimo Buragna lasciasse le sue poesie nello stato caotico descritto da Costantino. Né, d'altronde, è possibile ipotizzare che Raillard inventasse di sana pianta la questione del dono, dato che proprio l'illustre dedicatario sarebbe stato l'unica persona in grado di accorgersi di una falsa ricostruzione.

Contrasta con l'ipotesi di una rassettatura compiuta da un curatore anche ciò che scrive Cesare di Capua nel già citato avviso ai lettori. In esso, si chiede la benevolenza nel giudicare poesie che vengono presentate così come l'autore le ha lasciate:

se tanto queste sue poesie avvegnaché fatte a piacimento d'altri, e non mai rivedute da lui laudevole sono, quanto da più elleno sarebbono se a posta sua, con ogni studio per metterle fuori composte rivedute, e compiute interamente egli l'avesse.

Per spiegare la contraddittorietà delle testimonianze, è stata avanzata un'ipotesi interessante, secondo la quale «I manoscritti esaminati dal Costantino e dai suoi collaboratori risalirebbero ad una fase redazionale delle *Poesie*

<sup>34</sup> Nella stampa per errore si legge *uni*.

buragnane, cronologicamente anteriore rispetto a quella dedicata dal Buragna al Carafa»<sup>35</sup>. I dati a disposizione non permettono di dire nulla di preciso sulle vicende che hanno portato alla pubblicazione delle poesie; ma si può essere ragionevolmente convinti che la versione che si legge nella stampa sia sostanzialmente aderente a quella approntata dall'autore per il manoscritto destinato al suo benefattore.

A differenza di molti canzonieri antichi e moderni, la raccolta di liriche di Buragna non sembra presentare una struttura in cui siano riconoscibili complesse strategie che regolino la disposizione dei componimenti. Tuttavia, l'ordinamento dei testi non appare puramente casuale, e vi si possono riconoscere alcune soluzioni molto verosimilmente cercate dall'autore. La prima è la collocazione in apertura di un sonetto di chiara matrice proemiale, ciò che si rifà al modello ovvio dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Il poeta vi fa professione di modestia, secondo un collaudatissimo *topos*, dichiarando il proprio «basso stile» indegno del confronto coi grandi poeti del passato (tema ripreso nel sonetto III, in cui lamenta le scarse forze del proprio «'ngegno umil») e si affida all'indulgenza non dei lettori, come aveva fatto Petrarca, ma della donna amata. Anche il sonetto II sembra avere una funzione di apertura di un discorso, quello amoroso, essendo petrarchisticamente volto alla rievocazione del giorno che attraverso la prima epifania dell'amata ha segnato per sempre il destino del poeta.

Forse meno facilmente percepibile a prima vista è una caratteristica propria della successione dei sonetti, che appare molto poco verosimile attribuire a coincidenza. La notevole varietà metrica (su cui si tornerà) trova sfogo so-

<sup>35</sup> I. DESIDERIO, *La poesia di Carlo Buragna*, cit., p. 41.

prattutto nella prima parte della raccolta, come se da subito si volesse esibire al lettore la capacità di non ripetere gli stessi schemi. Basti dire che se nel totale del *corpus* si registrano 26 schemi metrici in 63 sonetti, ben 17 schemi sono presenti nei primi 25 sonetti. Inoltre, colpisce che i due tipi di sonetti più rappresentati in Buragna, e d'altronde tra i più comuni nella tradizione poetica, non compaiano tra i primi, ma facciano invece la loro prima apparizione solo in posizione XIV e XX<sup>36</sup>.

La massima parte delle poesie di Buragna appartiene alla lirica d'amore. Fanno eccezione: due testi di carattere politico (le canzoni I, *Per la venuta del Signor D. Giovanni d'Austria in Italia, in tempo de' tumulti di Messina*, e II *Per lo governo della monarchia di Spagna, sostenuto dal Signor D. Giovanni d'Austria*); alcune rime dedicate ad avvenimenti lieti o tristi occorsi ai potenti a cui il poeta è legato (i sonetti V, *In morte del Marchese di Pescara*; XI, per il «fausto natale» di un «nobil bambino»; XII, *Per le nozze del Signor Principe di Belvedere*; XXIII, *In morte d'un bambino del Signor Principe di Belvedere*; XXXI, *Per la morte della moglie del Montecuccoli*; la canzone V, *In morte della Signora Principessa d'Ottajano*); il sonetto XXXVII, in cui celebra le bellezze di Roma; il sonetto XXX, rivolto *Alla Signora Principessa di Valle; mandandole alcune sue rime, che ella gli avea richieste*; tre componimenti indirizzati ad altri poeti: i sonetti III (il cui destinatario non è esplicitato, né si può individuare da indizi testuali) e XX, *In risposta al Signor Pirro Schettino*, e l'unica epistola, scritta *In risposta al Signor D. Antonio Muscettola*. Su quest'ultima è opportuno soffermarsi, dato che si tratta di un testo centrale per un'interpretazione delle idee letterarie di Buragna, essendo dedicata, secondo il modello dell'oraziana epistola

<sup>36</sup> Cfr. oltre la tavola metrica.

ai Pisoni (*l'Ars poetica*), a discutere questioni relative alla scrittura.

Il dialogo a distanza tra i due poeti ha un'origine occasionale: essendo venuto a conoscenza del fatto che era stato chiesto a Buragna il parere per l'approvazione necessaria alla stampa della sua raccolta di *Epistole familiari*, Muscettola gli indirizzò un'epistola in cui gli chiedeva espressamente un giudizio sui testi pronti per la pubblicazione<sup>37</sup>; la risposta non tardò ad arrivare. Di là dalla situazione contingente in cui nasce, lo scambio di versi tra i due letterati è interessante, perché mostra con particolare evidenza due modi antitetici di vedere la poesia, coesistenti in quel momento nella cultura napoletana: se Muscettola è un tipico rappresentante (anche se più moderato di altri) della linea barocca, Buragna, come d'altronde tutti gli Investiganti, deve essere considerato come un esponente di quella che si può definire la prearcadia meridionale<sup>38</sup>. Le profonde differenze si avvertono

<sup>37</sup> Il testo fu poi stampato in A. MUSCETTOLA, *Epistole familiari*, Napoli, Bulifon, 1678; in appendice allo stesso volume venne collocata la risposta di Buragna.

<sup>38</sup> La categoria di *prearcadia* – intesa come quell'esplicito rifiuto del concettismo barocco espresso da vari letterati negli anni precedenti all'organizzazione del nuovo gusto poetico costituita dalla fondazione dell'Accademia dell'*Arcadia* (1690) – è stata messa a punto da Walter Binni, che l'ha però applicata a descrivere la poetica di letterati del nord (cfr. W. BINNI, *Prearcadia settentrionale*, in ID., *L'arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 169-175). A. QUONDAM, *Dal Barocco all'Arcadia*, cit., p. 816, conia la definizione di «prearcadia investigante»; preferisco qui usare il più generico aggettivo *meridionale* perché una decisa reazione antibarocca è evidente anche in scrittori estranei al gruppo degli Investiganti, come Pirro Schettino. Non è inutile sottolineare che la cultura arcadica ricorderà favorevolmente la figura di Buragna, come si vede dai cenni sparsi in *Le vite degli Arcadi illustri*, Roma, Stamperia de' Rossi, 1708-1727, vol. I, pp. 54 e 145; vol. II, pp. 8, 16.



in particolar modo per quanto riguarda il rapporto coi classici, che è il principale tema dibattuto nelle due epistole. Muscettola riconosce al destinatario di possedere in massimo grado cultura e memoria letteraria: «E tu che serbi nella mente accolte / quante dottrine in mille libri sparte / fur dalle penne più limate e colte»<sup>39</sup>. Ma proprio quest'attenzione ai modelli finisce con l'essere, a suo avviso, anche il limite principale della poetica buragnana: «Fra tanti pregi tuoi solo mi noia / il vederti ostentar fuor di ragione / d'amar le vecchie e non le nuove cuoia. / Onde con ostinata opinione, / sol perché nacque pria ben trecent'anni, / lodi più del Marin Fra Iacovone». Come si vede, si tratta di una versione partenopea della *querelle des anciens et des modernes*: Muscettola oppone frontalmente i poeti moderni a quelli dei secoli passati, negando risolutamente che ai secondi vada data la preferenza: a Iacopone da Todi non basta essere vecchio di trecent'anni per meritare di essere considerato superiore a Giambattista Marino. Proprio nella vena di quest'ultimo (ma anche di tanti anticlassicisti del Cinquecento) è la stoccata finale, in cui lo spirito beffardo si avvale di un ricordo irriverente del poeta classico per eccellenza: «Cortese accogli tu le mie preghiere, / e mentre l'alma gran fidanza imbarca, / parete non aver di non calere, / per quant'ami la gatta del Petrarca». Nella sua epistola, Muscettola dà inoltre una dimostrazione pratica di un riuso spregiudicato delle *auctoritates*: l'autore si impegna infatti in «un attento lavoro di “collage” di citazioni dantesche (esattamente quaranta versi dalla *Commedia*, di cui si compiace di dare un dettagliato elenco)»<sup>40</sup>. In

<sup>39</sup> A. MUSCETTOLA, *Epistole familiari*, cit., p. 254. Le due citazioni seguenti sono prese dalle pp. 255 e 260.

<sup>40</sup> A. QUONDAM, *Dal Barocco all'Arcadia*, cit., p. 812.

nessun modo questa maniera di procedere, nel suo esibito eccesso, può essere interpretato come ossequioso omaggio al grande poeta del passato: esso semmai appare come accettazione di quella visione dei classici da saccheggiare liberamente, magari anche stravolgendo il senso della loro scrittura, teorizzata da Marino nella celebre lettera a Claudio Achillini posta come premessa alla *Sampogna* (e poi, «a partire dalla critica antibarocca settecentesca, [...] utilizzata come dimostrazione *a priori* della meschinità letteraria di una poesia non originale, ma centenaria»)<sup>41</sup>.

Nella sua risposta, Buragna fa mostra – certo in ossequio a ragioni di cortesia che impongono un riconoscimento dei meriti dell'interlocutore – di ritenere Muscettola più rispettoso dei classici di quanto non sia in realtà, interpretandone le argomentazioni come puri frutti di un'attitudine ludica implicitamente considerata poco apprezzabile: «Che posto che tu scherzi, e soglia spesso / motteggiar de gli antichi in qualche parte, / [...] / non è però che d'onor sommo e raro / degno non stimi tu lo stil divino / onde lor patria e i nomi e i tempi ornaro» (vv. 28-36). Viene affermata con forza l'indispensabilità dell'imitazione, che sola può assicurare ai poeti di attingere le vette dell'arte; tra i contemporanei, si salvano infatti dal biasimo solo «quell'alme ben nate / che seguon l'orme da' migliori impresse» (vv. 50-51). Si tratta però di una minoranza, poiché la gran parte dei letterati va condannata senza appello: «E i poeti, ben sai, de' tempi nostri / son tali che di loro han da dolersi, / mentre al mondo saran, carte e inchiostri» (vv. 43-45). Ciò che rende così deprecabili tanti poeti moderni è proprio l'essersi allontanati

<sup>41</sup> V. DE MALDÉ, *Introduzione*, nell'edizione da lei curata di G. B. MARINO, *La Sampogna*, Parma, Guanda, 1993, p. XIV.

dall'insegnamento dei classici, alla ricerca di soluzioni diverse, caratterizzate da troppe concessioni ad un gusto dell'inusitato che sconfinava facilmente con il bizzarro: «Ed a quei lor sì nuovi e strani versi / nostra lingua diria, se lingua avesse: / – Perché non siete voi del mondo spersi? –» (vv. 46-48). Si sarà notato come, assai finemente, Buragna chiuda questa sezione polemica con una ripresa dantesca, certo nell'intento di mostrare attraverso un esempio concreto un modo serio e riguardoso di riuso di un grande autore.

Nessun possibile dubbio sul bersaglio dell'invettiva di Buragna: ad essere indicati al pubblico ludibrio sono i poeti marinisti, che dell'oltranza espressiva e della continua volontà di meravigliare attraverso le pratiche del concettismo hanno fatto il loro programma letterario. È molto interessante notare che l'autore dichiara di aver aderito in un primo momento a quel modo di verseggiare: «Ben anche noi in su 'l giovenil fiore / già vaneggiammo, e quella turba stolta / trasse noi seco nel comune errore» (vv. 67-69); per poi cambiare decisamente percorso con la maturità: «ma poscia da l'inganno in ch'era involta / si sviluppò la mente e si riscosse, / e a la strada miglior tosto diè volta» (vv. 70-72). Di questa prima fase della scrittura buragnana non abbiamo alcuna traccia: è possibile che egli abbia bruciato (come afferma Susanna) le poesie giovanili; ad ogni modo, la perdita di tutti i manoscritti non avrebbe comunque lasciato scampo a quella produzione. Certo, se si presta fede a quanto dichiarato dall'autore (e d'altronde non c'è alcun motivo per non farlo) si deve immaginare una vicenda poetica perfettamente parallela a quella del sodale Schettino. Di quest'ultimo, infatti, rimane conservato l'intero *corpus* delle poesie, esaminando il quale è facile riconoscere il passaggio da una prima produzione fortemente connotata da tipiche movenze baroc-

che ad una successiva fase di pieno consenso alle pratiche di un moderno petrarchismo.

Proprio l'oggettiva lontananza dai procedimenti stilistici del marinismo, dimostrata non solo nelle dichiarazioni ma anche nella concreta prassi scrittoria, è valse al poeta sardo il plauso pressoché unanime dei letterati dei secoli successivi, tutti uniti da quel pregiudizio antibarocco che solo in pieno Novecento verrà messo in discussione. Ne esce un profilo quasi eroico di uno scrittore che contrastando le tendenze dei suoi tempi ebbe il merito «soprattutto di aver ricondotta la volgare poesia alla sua primiera semplicità e bellezza»<sup>42</sup>. In realtà, è facile rilevare che una lettura delle poesie buragnane tesa a valorizzarne l'influenza sui poeti delle generazioni successive è del tutto inconsistente, dato che la circolazione della raccolta Castaldo deve essere stata assai scarsa. Ciò non toglie peraltro che nei suoi versi Buragna dà una prova precoce di un orientamento di gusto che da lì a poco sarebbe divenuto largamente prevalente.

I due poli della poetica buragnana – distacco dal marinismo e ritorno al petrarchismo – sono stati individuati sin da subito dai suoi interpreti; tuttavia, entrambe le questioni meritano di essere precisate<sup>43</sup>. Per quanto riguarda il primo punto, è fondamentale chiarire che non si tratta di un rifiuto integrale dell'esperienza poetica di Marino e dei suoi seguaci: a smentire una simile lettura sempli-

<sup>42</sup> C. VILLAROSA, *Ritratti poetici*, cit., p. 40. L'importanza del ruolo di Buragna per il cambiamento di gusto verificatosi negli ultimi decenni del Seicento è enfatizzata da G. M. CRESCIMBENI, *Istoria della volgare poesia*, cit., p. 193, seguito da G. MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d'Italia*, cit., p. 2422.

<sup>43</sup> L'unico studio che approfondisce i caratteri tematici e stilistici delle poesie di Buragna è I. DESIDERIO, *La poesia di Carlo Buragna*, cit., ricco di validi spunti ma non sempre del tutto perspicuo.

ficante bastano le decine di riprese puntuali da vari testi del poeta napoletano riscontrabili nelle poesie di Buragna, come si potrà vedere anche solo scorrendo il commento. Questo dato non è affatto sorprendente, se si pone mente al fatto che rispetto alla tradizione il rapporto dei marinisti è ambivalente: essi allargano a dismisura la gamma di soluzioni realizzabili nella lirica, ma innestando le novità sul tronco del petrarchismo. Lo si vede con particolare evidenza dal punto di vista linguistico: l'assetto fonomorfologico dell'italiano poetico, così come si era normalizzato nel corso del Cinquecento sulla base del modello di Petrarca, è sostanzialmente accettato anche dal barocco più estremo, le cui eversioni formali sono condotte su altri piani (soprattutto nei campi del lessico e della retorica). È quindi ovvio che Marino è utilizzabile come fonte anche da un poeta antimarinista, a patto di operare una selezione di quanto le sue opere offrono. Ciò che viene rigettato da Buragna sono solo le caratteristiche più innovative – tanto di contenuto quanto di forma – della poetica barocca, delle quali effettivamente nella sua scrittura non c'è traccia. Per dare un'idea precisa di quanto si sta affermando ci si soffermerà su alcuni aspetti, tematici e stilistici allo stesso tempo.

Uno dei più evidenti punti di rottura della poesia marinista, com'è noto, riguarda la rappresentazione della donna, fino ad allora ritratta soprattutto come pura immagine portatrice di grazia, priva di qualsiasi legame con la vita quotidiana. Lo sguardo del poeta, in Petrarca e nei petrarchisti di più stretta osservanza, rifugge da qualsiasi elemento concreto, ispirato com'è da un radicale antirealismo; di conseguenza, il repertorio di parole usate per evocare le grazie muliebri è attentamente selezionato, e tende ad escludere termini troppo specifici. Viceversa, nei poeti barocchi è evidente un'istanza realistica che si

esplica spesso nell'amore per i dettagli, in special modo quelli meno ovvi: la loro attenzione, così, si fissa volentieri su un universo femminile caratterizzato da imperfezioni e bizzarrie, o più semplicemente dedito ad occupazioni pratiche, magari tradizionalmente esclusive degli uomini<sup>44</sup>. Inoltre, non di rado le descrizioni femminili sono animate da una più o meno scoperta tensione erotica carnalmente intesa. Niente di tutto questo si trova nelle poesie di Buragna, in cui l'amore, fortemente intellettualizzato e privo di qualsiasi connotazione sensuale, ha come oggetto una donna di cui si decanta la bellezza più che umana, ma che nei casi in cui viene descritta mostra per lo più quegli attributi, molto più ideali che reali, canonici nella lirica amorosa da Petrarca in poi: *rai lucenti, bel sembiente, bel viso adorno, aurei crini*, e così via.

Un'altra peculiarità della poesia marinista è la curiosità per le nuove scoperte scientifiche, e in generale per le più svariate discipline, di cui si recupera volentieri la terminologia. Il massimo in questo campo è rappresentato dall'*Adone*, ma anche le liriche, tanto di Marino quanto dei poeti che lo prendono a modello, pullulano di elementi appartenenti ai vari lessici settoriali. In particolare, compulsando le poesie barocche si può assemblare un vero e proprio catalogo botanico e zoologico<sup>45</sup>, in cui sono numerosissime le voci che compaiono per la prima volta nel genere lirico. Al contrario, in Buragna, che pure è

<sup>44</sup> Per il primo aspetto si pensi alla «serie celebrativa della bella zoppa, della bella balba, della bella lentigginosa, della bella nana, della bella dai pidocchi» (G. GETTO, *Il barocco letterario in Italia*, a cura di M. GUGLIEMINETTI, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 40); per il secondo si può citare ad esempio *La bella astrologa* di una poesia giovanile di Schettino.

<sup>45</sup> Cfr. gli esempi allegati da C. MARAZZINI, *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 135.

versato nelle scienze più di quasi tutti i poeti dei suoi tempi, l'attenzione per i linguaggi settoriali non fa parte degli stimoli attivi nella scrittura in versi. Nelle sue poesie non compaiono mai tecnicismi; se si guarda alla menzione – peraltro per nulla frequente – di piante e animali, si registrano solo nomi generali (*fiori, piante o fere*), o comunque presenze consuete da sempre in poesia, come *giglio, rose, cigni, augel*. La natura, quando si manifesta, assume la funzione antirealistica di *locus amoenus* sfondo dell'apparizione femminile, o più raramente quella non meno canonica dei «solinghi orrori» per i quali si aggira l'amante disperato. Significativa l'unica eccezione: in un verso vengono assommata tre nomi di piante poco frequentate dalla lirica petrarchista («logli infelici e lappole e ortiche»: epist., 56)<sup>46</sup>, la cui funzione è quella di rappresentare metaforicamente le brutture della poesia contemporanea.

La selettività non riguarda solo le terminologie tecniche: il lessico utilizzato da Buragna, con poche eccezioni, non va al di là di quanto autorizzato dalla tradizione, al contrario di quanto avviene nella poesia barocca, assai ricettiva verso serbatoi lessicali disparati, come i forestierismi e i popolarismi, e piuttosto incline anche alla coniazione di vocaboli nuovi attraverso i ricchi meccanismi formativi dell'italiano.

Per dar la misura della distanza che separa la scrittura di Buragna da quella della maggior parte dei suoi contemporanei si può segnalare infine la cautela costantemente dimostrata dal primo nello sfruttamento delle risorse della retorica, campo nel quale, viceversa, i poeti barocchi procedono con un atteggiamento apertamente estremista. Le poesie buragnane rimangono nell'ambito di una

<sup>46</sup> In Petrarca, la prima e la terza non sono attestate, mentre la seconda compare una sola volta (RVF 166, 8).

figuralità moderata, senza alcuna ricerca di accostamenti inconsueti tra le espressioni utilizzate e i concetti che si vogliono richiamare. Pressoché assenti, inoltre, sono le figure che giocano su inediti rapporti tra significante e significato, magari dando vita ad un «corto circuito di più sensi in una stessa espressione»<sup>47</sup> o viceversa, come nel caso delle paronomasie, lavorando sul contrasto tra sensi diversissimi espressi da parole molto simili. Sporadiche e poco marcate le eccezioni, come ad esempio nel son. VII, 10, non a caso dedicato a rappresentare le ambivalenze dell'amore, per cui tra l'altro presenza fisica e presenza in spirito non sempre coincidono: «tu, che senza partire indi partisti»<sup>48</sup>. Per esprimere la *coniunctio oppositorum* da sempre attribuita alla passione amorosa, tema molto presente nelle sue poesie, Buragna si avvale di due figure, tra loro connesse, molto care anche ai barocchi ma comunissime nella tradizione lirica perché autorizzate da Petrarca, che notoriamente ne faceva largo uso: l'ossimoro e l'antitesi, che possono avere la funzione di «dare corpo alle inquietudini esistenziali»<sup>49</sup>. Ecco così che l'amore è un «dolce tiranno» che causa «soavi affanni» e «dolce languir», e l'esperienza del poeta è tenuta in bilico tra sen-

<sup>47</sup> E. SOLETTI, *Da Petrarca al Seicento*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. SERIANNI e P. TRIFONE, vol. I, *I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1993, p. 666.

<sup>48</sup> Il verso è diligentemente censurato come una «brutta concessione» alle pratiche concettiste da C. BERTANI, *Il maggior poeta sardo*, cit., p. 114, ciò che non sorprende, essendo lo studioso animato, come capitava spessissimo, da un vero e proprio furore antibarocco che lo portava a guardare con grande sospetto qualsiasi pur relativo avvicinamento della poesia di Buragna a modalità stilistiche non rigidamente petrarchiste.

<sup>49</sup> B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1994, p. 244.



sazioni contrastanti: «temprato di dolcezza e di dolore» (son. VIII, 6); «pur vien ch'ardendo goda, e se n'appaghi» (son. IX, 14); «ma di mia libertà la nuova spene / appena nacque, e si morì repente» (son. X, 7-8); «che sia dolce e caro / il sostener per lei tal vita o morte» (son. XV, 10-11); «né ben s'acqueta il core / fra 'l ben ch'agogna, e 'l mal che vede e sente» (son. XXXIV, 9-10).

L'opzione decisa per il petrarchismo, in Buragna, non risponderà solo a pure ragioni di gusto, ma sarà legata alla parallela scelta filosofica per il platonismo e all'interesse per certe correnti di pensiero che intrinsecamente andavano in una direzione molto lontana dalla visione del mondo barocca, aperta quest'ultima ad un'inquieta ricerca spesso tesa a mettere in discussione i principi della ragione tradizionalmente intesa. Quest'idea è sostenuta con forza da Amedeo Quondam, per il quale l'esperienza poetica di Buragna va letta nella stessa «dimensione razionalistica» che pare animare, per quanto se ne può giudicare, il suo progetto di trattato di filosofia naturale; essa «trova motivazioni scandite con coerente impegno teorico, che propongono un'immagine di poesia come "analisi delle passioni" sulla scorta dell'autorità per eccellenza in questo campo: il Cartesio del *Traité des passions de l'âme*»<sup>50</sup>.

L'etichetta di petrarchismo, fin qui già più volte richiamata, necessita di essere discussa: come hanno mostrato ormai moltissimi studi degli ultimi decenni, l'uso generico che un tempo ne veniva fatto è fuorviante, dato che la definizione si può applicare a soluzioni poetiche anche

<sup>50</sup> A. QUONDAM, *Dal Barocco all'Arcadia*, cit., p. 836. Sulla stessa linea si situa I. DESIDERIO, *La poesia di Carlo Buragna*, cit., p. 31, che parla di «un petrarchismo languido, raramente lieto e spesso sfiduciato, che si ammantava di platonismo quando riaccostava gli stati psicologici degli uomini agli aspetti della natura».

molto diverse tra loro. Va subito detto che per Buragna l'esempio dei *Rerum vulgarium fragmenta* è certamente centrale, ma tutt'altro che esclusivo, essendo mediato da vari modelli più recenti. Un punto di riferimento è senza dubbio costituito da quel filone cinquecentesco di «petrarchismo "aperto", non più irrigidito nell'imitazione fedele e pedissequa, disposto a contaminare tradizioni differenti e fonti eterogenee e a tematizzare situazioni e gesti precedentemente taciuti»<sup>51</sup>, il cui esponente più tipico è probabilmente Giovanni Della Casa. A questo proposito, viene utile la menzione di Buragna che si legge in un passo dell'*Autobiografia* di Giambattista Vico:

Il dottissimo signor Carlo Buragna aveva riportata la maniera lodevole del poetare; ma l'aveva ristretta in troppe angustie dentro l'imitazione di Giovanni Della Casa, non derivando nulla o di delicato o di robusto da' fonti greci e latini o da' limpidi ruscelli delle rime del Petrarca o da' gran torrenti delle canzoni di Dante<sup>52</sup>.

Il giudizio di Vico, peraltro forse non basato sulla lettura integrale delle poesie di Buragna ma solo sui sonetti antologizzati dalla già citata *Raccolta delle rime di poeti napoletani*, se non coglie il segno quando nega la presenza di Dante e Petrarca come fonti, ha il merito di indicare Della Casa come modello fondamentale<sup>53</sup>. Di là dalle ri-

<sup>51</sup> S. BOZZOLA, *La lirica. Dalle origini a Leopardi*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 82.

<sup>52</sup> G. B. VICO, *L'autobiografia, il carteggio e le poesie varie*, a cura di B. CROCE, Bari, Laterza, 1911, p. 21. Cfr. anche B. DONATI, *Il giudizio del Vico su Carlo Buragna*, Sassari, Gallizzi, 1921.

<sup>53</sup> Analoga la valutazione (riferita allo stesso tempo a Buragna e Schettino) di L. A. MURATORI, *Della perfetta poesia*, cit., p. 31: «si diedero ad imitare il Petrarca, e più del Petrarca Monsignor della Casa». Totalmente fuori strada è C. BERTANI, *Il maggior poeta sardo*, cit., p. 154,

prese puntuali (che saranno documentate nel commento), si nota in Buragna una riproposizione di alcune delle pratiche della *gravitas*<sup>54</sup>, che già i contemporanei avevano individuato come peculiari della poetica dell'acasiana. Ciò si nota al livello dei contenuti, dove Buragna pare voler far suo quel «rovello esistenziale nettamente superiore agli standard del comune petrarchismo»<sup>55</sup> evidente nelle *Rime* del grande cinquecentista, ed ancor più sul piano formale. Nelle poesie buragnane sembra viva la lezione di Della Casa soprattutto per quanto riguarda la rottura dell'armonia tra sintassi e metrica; ne vengono recuperate, pur se in maniera assai più cauta che nell'originale, le due tecniche principali: le inarcature<sup>56</sup> e le cesure poste all'interno del verso in posizioni inusuali. In entrambi i casi, si tratta di moduli innovativi non in sé, dato che si possono rintracciare episodicamente anche nel *Canzoniere* di Petrarca, ma per la frequenza con cui compaiono

secondo il quale le somiglianze con Della Casa sarebbero illusorie e dovute solo alla comune imitazione di Petrarca: come si vedrà subito, in Buragna la forte influenza del grande cinquecentista è evidente proprio in alcuni di quegli elementi in cui quest'ultimo si dimostrava maggiormente innovativo rispetto al monumento dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Ancora più netta, e più lontana dal vero, l'affermazione di F. ALZIATOR, *Storia della letteratura di Sardegna*, Cagliari, Ed. della Zattera, 1954, p. 179: «Assai poco c'è di Giovanni della Casa», solo «qualche eco non facilmente individuabile» (peraltro tutto il capitolo buragnano del libro è inficiato da un errore di prospettiva, dato che il giudizio fortemente limitativo del poeta è basato sul fatto che le sue poesie mancano di originalità, rilievo che applicato ad un lirico petrarchista è semplicemente privo di senso).

<sup>54</sup> Categoria esaurientemente studiata da A. AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2001.

<sup>55</sup> A. AFRIBO, *Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile e metrica*, Roma, Carocci, 2009, p. 230.

<sup>56</sup> Adopero quest'etichetta cinquecentesca, oggi ritornata in uso soprattutto tra gli storici della lingua, in luogo di quella di *enjambement*.

nelle *Rime* di Della Casa, dove raggiungono il risultato di provocare uno «stato di conflitto permanente della sintassi con il metro»<sup>57</sup>.

In Buragna il fenomeno delle inarcature non è paragonabile, né per quantità né per qualità, a ciò che si ritrova in Della Casa<sup>58</sup>. Tuttavia, la frequenza con la quale viene realizzato è certamente molto superiore che in Petrarca, in particolare per quanto riguarda una tipologia di inarcatura “forte” come quella tra attributo (o, più spesso, coppie di attributi) e sostantivo. Ecco le relative occorrenze: «leggiadra e nuova / meraviglia» (son. I, 12-13); «l’altere e belle / orme» (son. XI, 12-13); «l’oscure e adre / procelle» (canz. I, 49-50); «le sprezzate / leggi» (canz. I, 91-92); «sì cocenti / fiamme» (son. XIII, 7-8); «quell’empio e avaro / signor» (son. XV, 12-13); «il tuo chiaro e perfetto / giudizio» (epist., 13-14); «sua leggiadra e pura / forma» (epist., 76-77); «i meschini / spirti» (son. XXIX, 5-6); «l’eccelsa e pura / reggia» (son. XXXIII, 13-14); «degnò / seggio» (canz. II, 7-8); «e ’l faticoso / pensiero» (canz. II, 37-38); «le vittrici / sue insegne» (canz. II, 65-66); «che ’n tempestosa oscura / notte» (canz. II, 80-81); «più che ’l presente / danno» (son. XXXIV, 12-13); «sì liete e ridenti / campagne» (son. XXXV, 5-6); «grave e possente / ardor» (son. XXXVI, 1-2); «il pigro e lento / timore» (son. XLIII, 5-6); «lieta e serena / figura» (son. XLIII, 6-7); «quel leggiadro onesto / atto» (son. XLVI, 10-11); «iniqua e dura / legge» (son. XLVII, 1-2); «d’un dolce ridente / lume» (canz. III, 12-13); «dolente e scura / notte» (canz. III, 30-31); «da l’orientale / parte» (canz. III, 46-47); «mio vero e vivo / sole» (canz. IV, 34-35); «la bianca / neve» (son. LIX, 5-6);

<sup>57</sup> S. BOZZOLA, *La lirica*, cit., p. 83.

<sup>58</sup> Basti notare come in Buragna l’inarcatura non varchi mai i confini tra la prima e la seconda parte del sonetto.

«amaro e rio / tempo» (son. LX, 3-4); «il dolce usato / soggiorno» (son. LX, 9-10); «a l'estreme / ore» (son. LX, 12-13); «de' diletti / figli» (canz. V, 44-45); «la lieta e ben nata / schiera» (canz. V, 96-97); «questi oscuri e bui / luoghi» (canz. VI, 102-103).

Solo sporadiche invece altre realizzazioni marcate come quelle tra participio e ausiliare: «distorto / m'ha dal mondo» (son. XV, 3-4); «sparita / è la nostra soave e chiara luce» (son. XXXV, 10-11); «onde la mente impressa / m'è sì» (son. XLVI, 6-7); «giurai che preso / più non m'avria» (canz. VI, 16-17); o tra verbo servile e infinito: «ciò che capire / puote» (son. XVIII, 9-10); «soglia spesso / motteggiar de gli antichi» (epist., 28-29); «io già non oso / dir» (son. XXVI, 5-6).

Meno notevoli presi singolarmente, ma comunque interessanti dato il buon numero di presenze, sono altri tipi di inarcatura. Per limitare l'esemplificazione a poche categorie, si segnalano le fratture tra soggetto e verbo: «il cui soave ardore / mi consuma in un tempo» (son. VII, 1-2); «ne 'ngombra e preme / la folta schiera de' sofferti danni» (canz. I, 1-2); «Or altri frutti da te chiede e vuole / la patria» (son. XII, 9-10); «e quante volte avien che si rinove / la rimembranza» (son. XVII, 13-14); «ciò che vede / il core» (son. XXIV, 10-11); «par che lieto arrida / il cielo» (son. XXXII, 5-6); «dove appare / cosa che lui lusinghi» (son. XXXIV, 5-6); «seco stesso il mio pensiero / combatte» (son. XLIII, 12-13); «dove rischiar e bea / altra luce» (son. XLV, 12-13); «a le rugiade, che l'aurora / scuote su 'l prato» (son. LIX, 10-11); tra verbo e oggetto: «i di noiosi e gli anni / taccio» (son. II, 7-8); «Amor non pur m'offerse / la vista già da me bramata in vano» (son. VI, 9-10); «Allor verso i bei rai l'anima aperse / l'ali amoroze» (son. XIX, 12-13); «com'uom che vede e non comprende / meraviglia» (son. XXV, 12-13); «la men-

te oscura / mi rischiarava» (son. XXVI, 6-7); «del dolor che 'l petto / m'ingombra» (son. XXVII, 6-7); «io scerno / meraviglie» (son. XXXVII, 2-3); «Nel mio cieco desio, che sprona, e affrena / il cor» (son. XLIII, 1-2); «nuovo rigor, che inaspra e indura / il suo bel petto» (son. XLVII, 5-6); «cotanto in me destasti / ardor» (son. LVII, 12-13); «queste dolcezze / mi promettevi tu» (son. LXIII, 9-10); tra un complemento di specificazione ed il termine cui si riferisce: «l'alta cagione / de' gravi affanni miei» (son. IX, 3-4); «de lo sparso sangue / de' figli» (canz. I, 62-63); «il silenzio ermo, e segreto / di quest'ombrese stanze» (son. XVI, 10-11); «ne l'empia face / d'Aletto» (son. XXI, 9-10); «di nostra etade e di natura / pregio» (son. XXXII, 10-11); «gli ardori / de i suoi begli occhi» (son. XLVI, 5-6); «or vedi esempio / di crudeltate» (canz. VI, 83-84); tra altri costrutti preposizionali e i termini cui si riferiscono: «arsi / nel foco» (son. III, 1-2); «nulla vale / a rasciugar su gli occhi nostri il pianto» (son. V, 9-10); «sia la sorte amica / a tua virtù futura» (son. XI, 10-11); «virtù dimostra / a' generosi cor l'erto sentiero» (canz. I, 27-28); «il varco aprio / a quel foco» (son. XXI, 7-8); «sì fatta voglia / d'intender mio consiglio» (epist., 16-17); «in tutto sciolto / da' lacci» (son. XXVIII, 5-6); «qual non espose / a mortal guardo» (son. XXXIII, 10-11); «e 'n tante guise / guasto e offeso» (canz. II, 19-20); «non soggiace / a le leggi del tempo» (son. XLVII, 13-14); «chi superbo al fero dio / contrasta» (son. LIV, 5-6); «suo pregio manca / al giglio» (son. LIX, 8-9).

L'altro modulo in cui Buragna è evidentemente debitore dell'esempio di Della Casa è la realizzazione di una pausa forte al di fuori delle sedi canoniche dell'endecasillabo. Basterà dar conto della soluzione più frequentemente adottata, quella che prevede il posizionamento ad inizio di verso di un verbo, sintatticamente legato al

verso o ai versi che lo precedono, per cui si crea una cesura dopo un accento sulla prima o sulla seconda sillaba, come avviene per esempio (e per due volte consecutive) nel celebre sonetto “al sonno” di Della Casa<sup>59</sup>, certamente ben presente nella memoria buragnana<sup>60</sup>. Ecco il nutrito gruppo di occorrenze: «e i dì noiosi e gli anni / taccio» (son. II, 7-8); «tu, che pesti più rie da’ lidi nostri / discacci» (canz. I, 112-113); «più che ’l mio merto, il tuo cortese affetto / io scerno» (epist., 11-12); «E quei che meritar del sacro alloro / cingersi» (epist., 22-23); «a dispetto di quei che nel malanno / l’han tratta» (epist., 64-65); «con gli occhi molli del dolor che ’l petto / m’ingombra» (son. XXVII, 5-6); «quella che suo valor sommo e preclaro / mostrò» (son. XXXI, 5-6); «come or le note del tuo canto adorno / tacciono» (son. XXXV, 3-4); «Ma quel ch’Amor per lei ne’ nostri petti / possa» (son. XXXVI, 7-8); «bellezza i’ ammiro, in te dal ciel superno / scesa» (son. XXXVII, 7-8); «E chi quel ch’ella intende e quel che vuole / comprende» (son. XXXVIII, 12-13); «e quasi immobil sasso / vengo» (son. XXXVII, 7-8); «A la sua dolce vista, onde mia vita / sostiensì» (XLI, 1-2); «io già mirai / a lo splendor de l’almo viso adorno / farsi» (son. XLV, 5-7); «nulla, da sua vista in fuori, / non bramo» (son. XLVI, 7-8); «poich’iv’il cor distretto / sentimmi» (son. LIV, 3-4); «Misero chi superbo al fero dio / contrasta» (son. LIV, 5-6); «l’alma e i sensi da tutt’altr’obbietto / toglie» (son. LV, 10-11); «di cui le fiamme in me sì chiare e vive / scorgete » (son. LVII, 6-7); «E me quasi d’ogni arme affatto ignudo / [...] / vinse, che mortal fabbro elmo né scudo / non fabbricò» (canz. VI, 25-28); «là dove si crede assorto / restare » (canz. VI, 41-42).

<sup>59</sup> Cfr. S. BOZZOLA, *La lirica*, cit., p. 194.

<sup>60</sup> Se ne indicherà un’eco nel commento al son. LXIII.

In due casi la cesura cade dopo un verbo sintatticamente isolato: «Ardi: che 'n tanto ardor non sei tu solo» (son. L, 14); «Arsi: e ne l'alma impresse» (canz. VI, 34); non è certo un caso che il verbo in questione sia *ardere*: si tratta infatti di un omaggio a Della Casa, che comincia la canzone che compare per prima nel suo canzoniere in questo modo: «Arsi; e non pur la verde stagion fresca» (R 32).

Più ancora di quella esercitata da Della Casa, già notevole, è evidente in Buragna l'influenza di Torquato Tasso, «di cui dire egli solea, che non solo, nella *Gierusalemme*, e nel divino poemetto dell'*Aminta*, ma nelle *Liriche* poesie parimente egli fosse aggiunto all'ultima perfezione»<sup>61</sup>. Come si potrà verificare nel commento ai testi, la presenza di Tasso nella scrittura buragnana è la più pervasiva possibile; quanto affermato dal suo amico Cesare di Capua è pienamente confermato dai riscontri puntuali, dato che le reminiscenze delle *Rime* superano, anche se di poco, quelle della *Gerusalemme liberata*. Buragna dimostra di ricordare bene tutto il canzoniere tassiano, ma non c'è dubbio che la parte che l'ha più colpito sia quella delle poesie d'amore, che componendo una «comédie larmoyante» inserita in un «clima neoplatonico»<sup>62</sup> gli sono particolarmente congeniali. Anche laddove non siano attive reminiscenze precise, l'influenza tassiana è percepibile nelle atmosfere e nelle modalità di rappresentazione di alcune situazioni topiche: la continua dialettica, nella condizione dell'amante, tra timore e desiderio; lo sgomento per la lontananza della donna amata; le allocuzioni d'Amore; la descrizione della donna malata, che non perde nulla della sua bellezza.

<sup>61</sup> C. DI CAPUA, *A' lettori*, cit.

<sup>62</sup> B. BASILE, *Introduzione*, nell'edizione da lui curata di T. TASSO, *Rime*, Roma, Salerno Ed., 1994, p. XXII.



Il magistero di Tasso è ben percepibile anche in un tratto sintattico ricorrente, vale a dire nelle realizzazioni del «parlar disgiunto», che va identificato con alcuni tipi di zeugma<sup>63</sup>. Anche limitando lo sguardo ad una sola delle soluzioni adottate da Buragna, quella che prevede il posizionamento al centro di un costrutto di un verbo che si riferisce tanto a ciò che precede quanto a ciò che segue, il numero di esempi che si rintracciano è piuttosto notevole: «più di me lieto altri non fora, o tanto» (son. I, 5); «d'Amor mi dolsi, e del mio duro stato» (son. VI, 6); «Quanta a' tuoi genitor letizia infonde, / nobil bambino, il tuo fausto natale, / e a chi con voto a' lor desiri eguale / prega» (son. XI, 1-3); «da te nostra salute pende, / e da l'eccelso tuo valor sovrano» (canz. I, 12-13); «se fine a' nostri scempi / apporti, e medicina al nostro male?» (canz. I, 89-90); «Talor forma celeste e immortale / di veder parmi, e che sia dolce e caro / il sostener per lei tal vita o morte» (son. XV, 9-11); «A me giorni infelici Amor prepara, / triste e orride notti» (son. XXII, 12-13); «a me si niega, e a gli occhi miei dolenti» (son. XXIV, 8); «Quel che l'onesta fronte e gli aurei crini / sottil velo adombrava, e i vaghi fiori / de le guance, e de gli occhi i dolci ardori» (son. XXIX, 1-3); «o dolcemente in questa parte il volga, / o 'n quella» (son. XXXII, 3-4); «pria che 'n marmi egli avvivi, o 'n tersi avori / la bella imago» (son. XXXIII, 3-4); «come chi presso al fine / si trova, e vinto in tempestoso mare» (son. XXXIV, 7-8); «l'aure addolcivi, e queste selve intorno» (son. XXXV, 2); «col suo

<sup>63</sup> Cfr. M. PASTORE STOCCHI, *Osservazioni retoriche sul "parlar disgiunto"*, «Schifanoia», 20-21 (2001), pp. 37-47; per una ricca esemplificazione del fenomeno cfr. M. VITALE, *Il "parlar disgiunto" nella «Gerusalemme liberata» di Torquato Tasso*, in *Filosofia, storia, letteratura. Scritti in onore di Fulvio Tessitore*, a cura di G. CACCIATORE ET ALII, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, pp. 59-62.

splendore i pregi oscura, / e le memorie de l'antico impe-  
ro» (son. XXXVII, 10-11); «e 'n vista a me lieta e serena /  
figura, e di pietoso affetto piena» (son. XLIII, 6-7); «Così  
pur seco stesso il mio pensiero / combatte, e con la mente»  
(son. XLIII, 12-13); «E le guance fingesti, e del bel petto / le  
nevi intatte» (son. XLVI, 9-10); «gioire / di sua vista gradita  
/ siet'usi, e dal bel volto / trarre a nudrire il core aure di  
vita» (canz. IV, 6-8); «ch'acceso in foco d'ira, e di dispet-  
to / tosto il prova, e oh quanto acerbo, e rio» (son. LIV,  
7-8); «Ben per l'aperto cielo il sol riluce, / e l'auree stelle  
nel notturno orrore» (son. LV, 5-6); «Piane, e tranquille le  
campagne ondose / posan, e queti in sue spelonche i venti»  
(son. LXIII, 5-6); «le sue sponde / lasciando, e le bell'onde»  
(canz. V, 32-33); «e d'ogni affetto ch'a noi 'l cor più fiede  
/ ridi, e di qual più cosa è qui pregiata» (canz. V, 95-96);  
«Allor più crude e fiere / l'ire io teme del vincitor superbo,  
/ e più salde che pria le sue catene» (canz. VI, 43-45); «Né  
de le nostre imprese / punto ti calse, e del possente regno»  
(canz. VI, 67-68).

Accanto a Della Casa e Tasso, è fortissima la presenza di Marino, dei cui limiti però si è già detto. Il poeta napoletano è certo ben presente nella memoria di Buragna; ma i suoi testi – tanto le liriche quanto l'*Adone* – appaiono utilizzati come mero repertorio di brillanti stilemi da imitare, stilemi che si inseriscono senza sforzo in una linea di petrarchismo moderno. Viceversa, non ne vengono ripresi gli elementi di rottura con la tradizione.

Di altre fonti si può fare rapida menzione<sup>64</sup>. Molti raffronti suggeriscono che la lettura di Ariosto (limitatamente all'*Orlando furioso*) ha lasciato non poche tracce nell'immaginario poetico di Buragna. Prevedibili sono le

<sup>64</sup> Per un elenco completo dei testi richiamati nel commento rimando alla tavola degli autori citati in chiusura della nota al testo.

riprese da alcuni protagonisti del petrarchismo cinquecentesco, tra cui i più sfruttati appaiono Pietro Bembo, Luigi Tansillo e Bernardo Tasso<sup>65</sup>. Tra i poeti del secolo precedente, gli unici che compaiono in modo non episodico come probabili oggetti di imitazione sono Giusto dei Conti, un vero e proprio precursore del petrarchismo, e Lorenzo dei Medici; è suggestivo ricordare come entrambi fossero punti di riferimento di Della Casa<sup>66</sup>. Molte volte vengono richiamati versi di Dante (quasi sempre della *Commedia*, non di rado dai canti più celebri); è coerente che ciò avvenga in misura percentualmente maggiore nelle poesie di argomento non amoroso.

Rimane da dire dell'influenza di Petrarca, che naturalmente è enorme, anche se non sempre è facile distinguere se certi elementi provengano dalla fonte diretta del *Canzoniere* o se, viceversa, siano mediati dalle generazioni di poeti petrarchisti che hanno preceduto Buragna. Ciò vale in particolare per l'assetto grammaticale (in special modo fonomorfologico), per il quale, dopo la canonizzazione fattane dal Bembo delle *Prose della volgar lingua*, il fiorentino trecentesco esemplato su Petrarca costituisce il modello di riferimento pressoché universalmente accettato, tanto che come si è già accennato anche i poeti barocchi sostanzialmente vi si attengono. Le scelte compiute in questo settore, insomma, nella larghissima maggioranza dei casi per Buragna sono scelte obbligate: egli adotta pacificamente la grammatica poetica che la tradizione gli offre<sup>67</sup>, né potrebbe essere altrimenti.

<sup>65</sup> Bernardo Tasso viene indicato tra i principali modelli di Buragna da C. SUSANNA, *Caroli Buragna vita*, cit.

<sup>66</sup> Cfr. G. TANTURLI, *Introduzione*, nell'edizione da lui curata di G. DELLA CASA, *Rime*, Parma, Guanda, 2001, pp. XVII-XIX.

<sup>67</sup> Per una ricostruzione analitica di quella tradizione cfr. L. SERIAN-

Una maggiore libertà si registra semmai sul piano del lessico, come del resto già capitava nelle poesie dei maggiori petrarchisti. Buragna usa, per la verità con molta cautela, parole che non dispongono dell'avallo dell'uso di Petrarca, ma che sono correnti nel linguaggio poetico cinquecentesco. Ecco quelle che si possono trovare spogliando i primi quindici sonetti e la prima canzone: *abborrire* (canz. I, 96), *albore* (son. XIV, 6), *ambizioso* (canz. I, 98), *aspergere* (son. VI, 13), *cocente* (son. XIII, 7), *concepire* (canz. I, 56), *impaziente* (son. XII, 10), *infesto* (canz. I, 40), *infondere* (son. XI, 1), *propizio* (canz. I, 117), *schiat-ta* (son. XI, 6), *sciagura* (canz. I, 66); *soggiacere* (son. V, 4), *sospendere* (canz. I, 9), *strepito* (canz. I, 70), *traslare* (canz. I, 111). Molto più rari i casi in cui si rintracciano voci non attestate in Petrarca e assenti, o rarissime, anche nei maggiori poeti cinquecenteschi (saranno tutte oggetto di analisi nel commento).

Che il petrarchismo di Buragna non sia massimalista emerge anche dal punto di vista delle scelte metriche, per le quali si può ripetere quanto già notato per altri aspetti: si registra un'apertura verso le innovazioni, ma in un quadro generale di prudenza, com'è facile verificare anche solo dando uno sguardo sommario ai sonetti. Ecco la relativa tavola metrica:

ABBAABBACDECED: I, XXIV, XLIX

ABBAABBACDEDCE: II, XV, XVI, XXXVI, XXXVIII

ABBAABABCDCDCD: III, V, VI, XXX, LXI

ABABABBACDECDE: IV, XIX, XXVII

ABABBAABCDCDCD: VII, XXVI

ABABBAABCDEDCE: VIII, LVI

ABBABAABCDEDCE: IX

ABBAABBACDCEDE: X

ABBAABABCDECDE: XI

ABBAABABCDEDEC: XII

ABBAABABCDCEDE: XIII

ABBAABBACDCDCD: XIV, XVII, XXII, XXXIII, XXXIV,  
XXXVII, XXXIX, XLI, XLIII, XLVIII, LII, LX, LXIII

ABABABBACDCDCD: XVIII

ABBAABBACDECDE: XX, XXIX, XXXI, XXXII, XL, XLII,  
XLV, L, LIV, LIX

ABABBABACDCDCD: XXI

ABABABABCDECED: XXIII

ABBABABACDECDE: XXV

ABBAABBACDEECD: XXVIII, XXXV

ABBABAABCDEEDC: XLIV

ABABABABCDEDCE: XLVI

ABBAABBACDEEDC: XLVII, LVII

ABABBABACDEEDC: LI

ABBABABACDEDCE: LIII

ABABBABACDECDE: LV

ABBAABABCDEDCE: LVIII

ABABBAABCDEDEC: LXII

Come si può notare, gli schemi di gran lunga più utilizzati da Buragna (rispettivamente tredici e dieci volte) sono quelli preferiti da Petrarca, ossia rima incrociata nelle quartine e terzine CDCDCD o CDECDE<sup>68</sup>. Ma nelle terzine vengono accolti anche schemi mai usati da Petrarca, come CDEEDC e CDECED; quest'ultimo è molto significativo, dato che si trova tra l'altro nel sonetto che apre la raccolta: si tratterà quasi certamente di un ulteriore omaggio a Della Casa, il quale aveva adoperato tale schema (in associazione alle quartine incrociate, come poi Buragna) nel sonetto conclusivo delle sue *Rime*, *Questa vita mortal*, testo divenuto subito famosissimo e commentato «da tutta la critica contemporanea che conta, da Varchi a Tasso a Muzio»<sup>69</sup>.

Da qualsiasi punto di vista le si affronti, le poesie di Buragna restituiscono la medesima immagine: quella di un letterato che ha scelto una poetica ben precisa, improntata su di un petrarchismo affinato alla scuola dei modelli più rilevanti della stagione cinquecentesca e nient'affatto sordo alle suggestioni che la poesia secentesca può offrire,

<sup>68</sup> Il primo schema è realizzato nel 36,5% dei sonetti di Petrarca, il secondo nel 34,4% (cfr. A. AFRIBO, *Petrarca e petrarchismo*, cit., p. 168). Si può notare come Buragna sia comunque molto meno fedele, dato che le percentuali relative nei suoi sonetti ammontano rispettivamente al 20,6% e al 15,8%.

<sup>69</sup> IVI, p. 171.

se attentamente selezionata, senza snaturare la compagine classica. Si tratta di una scelta certo minoritaria negli anni in cui Buragna la compie, e perciò i testi che ne scaturiscono, ai quali è equilibrato riconoscere se non altro una «completa omogeneità sul piano formale, che perviene ad esiti non trascurabili nella descrizione della parabola tradizionale d'un canzoniere petrarchistico»<sup>70</sup>, assumono un'indubbia rilevanza dal punto di vista storico-letterario. Se la presente edizione otterrà il risultato di far conoscere meglio un autore molto più citato che letto avrà raggiunto senz'altro il suo scopo principale.

<sup>70</sup> A. QUONDAM, *Dal Barocco all'Arcadia*, cit., p. 830.